

1. Einleitung: "The reader's neck brought into danger by a description"

Das Lesen, keine Frage, birgt seine Gefahren, und Lektüren können denen, die nicht auf der Hut sind vor ihren Suggestionen, zum Verhängnis werden: Dantes Francesca da Rimini und ihr Geliebter Paolo Malatesta verspielen auf immer ihr Seelenheil, weil sie die Differenz von gelesener und gelebter Welt für einen Moment verkennen, und Cervantes' Don Quijote ruiniert seine geistige und körperliche Gesundheit durch die allzu sympathetische Hingabe an erzählte Welten. Indessen sind es die mittelbaren und oft nur schleichend sich einstellenden Wirkungen selbstvergessener Lektüren, vor denen Dante und Cervantes warnen, indem sie ihren Lesern die fatalen Geschichten anderer Leser erzählen. Was aber, wenn nicht die späten Folgen distanzloser und affektbeherrschter Lektüren den Lesenden gefährden, sondern der Leseakt selbst zum existentiellen Abenteuer und unkontrollierbaren Risiko wird? Eben diese Möglichkeit stellt Henry Fielding im *Tom Jones* seinen Lesern in schroffer Apostrophe und ohne diskursive Umständlichkeiten vor Augen; in einem Kapitel, dessen Synopse - "The reader's neck brought into danger by a description" - auch der vorliegenden Untersuchung als ein Leitfaden vorangestellt ist, läßt er die Topographie der Romanfiktion mit lebensbedrohlicher Präsenz und Plastizität in die beschauliche Welt des Lesers hineinragen:

[1]

Reader, take care. I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr. Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck, I do not well know. (*Tom Jones*, I, 4; S. 8)¹

Das Erzählen (oder "Beschreiben") scheint hier im Zeichen eines Begriffsrealismus von bizarrer Produktivität zu stehen; infolge schierer Schöpfungsmacht des Erzählerwortes tritt die Beschreibung an die Stelle ihres Objekts oder erzeugt dieses vielmehr überhaupt erst: Die erzählte Welt erfährt eine Art Hypostase und soll jetzt von solch gediegener Substantialität und massiver Gegenwärtigkeit sein, daß sie, obwohl bloßes Artefakt eines erzählerischen Aktes, zugleich dessen glücklichen Vollzug gefährdet; hilflos steht der Erzähler vor den nicht mehr zu beherrschenden Effekten der eigenen narratorialen Magie, die ihm ausgerechnet das Publikum seiner Bemühungen, den Leser, zu entreißen drohen. Freilich kann die Konsubstantialität oder ontologische Ebenbürtigkeit erzählender und erzählter Welten, die Fielding zu postulieren scheint, auch sublimere, weniger gewalttätige Evidenz annehmen, und sie muß nicht in jedem Fall zu Lasten des Lesers gehen. In E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* sieht letzterer sich vielmehr von den Bewohnern der erzählten Welt, die wissen, daß sie nichts anderes als narrative Kreaturen sind, hofiert und zum Objekt ihrer Fürsorge werden:

[2]

Sollte ich das alles jetzt noch einmal wiederholen, so würde das einer Person entsetzliche Langeweile erregen, die uns nie verläßt (...) mithin schon alles weiß. Ich meine nämlich den Leser des *Capriccios*, Prinzessin Brambilla geheiß, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen. (*Prinzessin Brambilla*, Kap.7; S.892)

¹ Hier wie bei allen folgenden Zitationen aus literarischen Primärtexten ist die zugrundegelegte Textausgabe, auf die sich sämtliche Seiten-, Kapitel- und sonstige Angaben beziehen, in der Bibliographie näher benannt. Da die vorliegende Untersuchung systematische Absichten verfolgt, sind die zahlreichen Zitate aus unterschiedlichen fiktionalen Texten, die in die Systematik eingehen und auf die deshalb immer wieder zurückverwiesen wird, fortlaufend nummeriert.

Fiktive Figuren dieses Schlages, die mit luzidem Selbstbewußtsein ihrer bloß textuellen, nur im Rezeptionsmodus der Lektüre wahrnehmbaren Seinsweise ausgestattet sind, können darüber räsonieren, ob ihr Verhalten der dichterischen Intuition und Intention, denen sie ihre Existenz verdanken, noch angemessen ist:

[3]

Aber ich sage euch, als mich der Dichter erfand, hatte er ganz was anders mit mir im Sinn, und wenn er es mit ansehen sollte, wie ihr mich manchmal so gleichgültig behandelt, könnte er gar glauben, ich sei ihm aus der Art geschlagen. (Ebd.)

Ist es einmal soweit gekommen, können die Figuren die narrative Verwaltung ihres Schicksals ebenso gut selbst in die Hand nehmen. So bereits in Ariosts *Orlando Furioso*, wo sich der Erzähler einer direkten Intervention seines Titelhelden konfrontiert sieht, der die diskursive Organisation der Fabel für sich reklamiert:

[4]

Ma non dirò d'Angelica or più inante;
che molte cose ho da narravi prima:
né sono a Ferrau né a Sacripante,
sin a gran pezzo per donar più rima.
Da lor mi leva il principe d'Anglante,
che di sé vuol che inanzi gli altri esprima
le fatiche e gli affanni che sostenne
nel gran disio, di che a fin mai non venne.

(*Orlando Furioso* XII, 66)

Bei all diesen Beispielen handelt es sich um eher lapidare Manifestationen eines Ehrgeizes, die Restriktionen des Mediums und des Modus der schriftlichen Erzählung mit ihren eigenen Mitteln zu 'transzendieren' und dabei logische Verbindlichkeiten zu sabotieren und Seinshierarchien zum - illusorischen - Kollaps zu bringen. Derartige Phänomene benenne ich vorerst, solange sie noch unspezifiziert sind, mit dem seinerseits unspezifischen Begriff der 'Transgression'. Transgressionen in diesem Sinne, also voluntative und alogische Überschreitungen oder Schleifungen ontologischer Grenzen, können auch aufwendiger, in wesentlich größeren Formaten realisiert sein, und sie müssen keineswegs, wie dies in den zuvor genannten Textbeispielen der Fall zu sein scheint, in ihren komischen und erzählironischen Effekten aufgehen. Während für Fieldings Leser die Sache zuletzt glimpflich ausgeht - er kommt, wie man weiß, mit heiler Haut davon und steht dem Erzähler weiterhin als Adressat zur Verfügung - wird in Julio Cortázers Erzählung *Continuidad de los Parques* der Leser eines Romans von einer Figur dieses Romans zu Tode gebracht: Ein Mann, in einem samtgrünen Sessel sitzend, liest in einem Buch, das die Geschichte einer verbotenen Liaison erzählt. Das Liebespaar ist im Begriff zu fliehen; zuvor jedoch, man kann nur ahnen weshalb, muß jemand beseitigt werden, vielleicht ein Nebenbuhler oder sogar der Ehemann der Frau. Mit gezücktem Dolch schleicht der Liebhaber in das Haus des Todgeweihten, wo er ihn in einem samtgrünen Sessel sitzend, mit dem Rücken zum Park, in dem das Liebespaar sich traf, und in einem Buch lesend, vorfindet - eben den Leser jener Geschichte einer prekären Liebesaffäre, der gleich seine eigene Ermordung lesen wird: Der Moment seines gewaltsamen Todes wird zugleich zum Moment der Koinzidenz von gelebter und gelesener Welt; beider sukzessive Zeitzustände werden in einer Art rekursiver Schleife kurzgeschlossen.

Natürlich sind derartige Figuren des Transgressiven und Rekursiven nicht auf die erzählende Literatur, und überhaupt nicht auf die Literatur beschränkt; vergleichbare Konfigurationen finden sich vielmehr in allen 'mimetischen', der Wirklichkeitsnachahmung verpflichteten,

literarischen und außerliterarischen Ausdrucksformen. Wenn man darüber hinaus diese Phänomene als mehr oder weniger aufwendige Semantisierungen bzw. Visualisierungen abstrakter Strukturen auffaßt, etwa als "strange loops" im Sinne Douglas R. Hofstadters², lassen sich homologe Figuren auch in anderen, nichtmimetischen Ausdrucksformen wie der Musik und schließlich sogar, in Gestalt aussagenlogischer Paradoxa, in der logischen Semantik erkennen.

Was nun aber die verschiedenen Medien und Modi sprachlicher oder figurativer Mimesis angeht, so wird man wohl zuallererst an das Theater denken, das schon konstitutionell opake Beziehungen und eine permeable Grenze zur extratheatralen Wirklichkeit 'diesseits der Rampe' unterhält. Ich werde später einzelne Beispiele anführen; hier mag der Hinweis genügen, daß etwa die Institutionen des Chors, der Parabase, des *Ad spectatores* u.ä., indem sie verschiedene pragmatische Niveaus zur Interferenz bringen können, potentielle, wenngleich konventionalisierte und deshalb 'entschärfte' Formen der Transgression sind. Die Tektonik des Spiels-im-Spiel (oder des Theaters-im-Theater) schafft, ohne selbst schon transgressiv zu sein, zusätzliche und komplexere strukturelle Voraussetzungen für grenzüberschreitende und paradoxe Interaktionen zwischen separierten Spielebenen und den von ihnen repräsentierten ontologischen Bezirken: Pirandellos *personaggio senza autore*, das vor allem mit dieser 'dramatischen' Tektonik assoziiert wird, ist gleichsam zur modernen Chiffre einer derartigen Konsubstantialität von Artefakt- und Lebenswirklichkeiten geworden.

Im Film schließlich können diese genuin theatralen Möglichkeiten der Transgression unter veränderten medialen Bedingungen reüssieren. Ich verweise hier lediglich auf die Filme Woody Allens, die selten darauf verzichten, das einschlägige theatralische Arsenal einzusetzen, zu variieren und zugleich um genuin filmische Mittel der Illusionsstiftung zu bereichern. In Allens *Purple Rose of Cairo* vermag ein fiktiver Film-im-Film-Held, der berühmte Afrika-Forscher Tom Baxter, von der (dargestellten) Leinwand herab mit dem (ebenfalls dargestellten) Film-Publikum zu kommunizieren und begibt sich schließlich 'leibhaftig' auf dessen Realitätsebene, um dort mit einer ihn anhimmelnden Hausfrau sogleich ein Liebesverhältnis einzugehen.

En passant sei darauf hingewiesen, daß Transgressionen gerade auch in den als tendenziell subkünstlerisch geltenden oder 'pragmatischen' Ausdrucksformen des Comic Strip, des Zeichentrickfilms und des Werbefilms zu häufigem und zuweilen raffiniertem Einsatz kommen, was eine latente Unernsthaftigkeit des Transgressiven bestätigen könnte. Daß diese Unernsthaftigkeit indessen nicht obligatorisch ist, darf schon durch den Verweis auf Pirandello als belegt gelten.

Etwas näher eingehen möchte ich in der Folge auf entsprechende transgressive Konfigurationen in den bildenden Künsten, die sich als Paradigma einer ersten, provisorischen Modellbildung anbieten: Man kennt, neben anderen, jenes Gemälde von René Magritte, auf dem sich ein gemaltes Meer in das Zimmer, in dem das Bild des Meeres auf einer Staffelei ausgestellt ist, ergießt und es überschwemmt. Komplexer und in ihrer Machart weniger transparent sind viele, eine gleichartige Thematik behandelnde und dabei Spielräume perspektivischer Täuschung auslotende Graphiken Eschers, etwa die Lithographie *Zeichnen*. Auch hier handelt es sich wie bei Magritte um eine Bild-im-Bild-Komposition, in der freilich die interne Ebenenbildung nur schwach markiert ist: Der ontologisch übergeordnete Weltausschnitt, bei Magritte ein detailreich und beinahe 'fotorealistisch' gemalter Innenraum, ist bei Escher bloßer amorpher Hintergrund, eine Fläche oder Wand mit der Textur von Putz, vielleicht auch Pappe oder Kork. Auf dieser anscheinend vertikalen Fläche ist ein Blatt Papier als Skizze und eher nach-

² Hofstadter 1985

lässig mit Reißnägeln befestigt. Auf diesem Blatt sieht man zwei Hände in kreisförmiger Anordnung, die aus Manschetten herausragen, deren zugehörige Hemdärmel gerade noch am linken bzw. rechten Rand des Blattes zu sehen sind. Beide Hände führen einen Zeichenstift, mit dem sie sich gegenseitig zeichnen, ohne daß sich sagen ließe, welche Hand die schöpferische Ursache der anderen ist. Innerhalb dieser zirkulären, Kausalität und Zeitlichkeit suspendierenden Figur der sich zeichnenden Hände findet eine fantastische und zugleich monströse Anamorphose statt: Während die Hemdärmel, Manschetten und die von ihnen umhüllten Handgelenke noch als bloße skizzenhafte Lineatur und mit kaum schraffierten Flächen, gleichsam in einem frühen graphischen *statu nascendi*, konturiert sind, wölben sich die zeichnenden und zugleich gezeichneten Hände bereits plastisch und schattenwerfend über die Begrenzung des Blattes Papier in die dreidimensionale Welt hinein, die durch die perspektivische Staffelung von amorphem Hintergrund und darauf befestigtem Skizzenblatt zeichnerisch evoziert wird. Die mit dem kargen Mittel und Material der graphischen Linie gezeugte Hand durchläuft also eine Verwandlung zur dreidimensionalen Skulptur, und deren Substantialität wiederum wird durch ihre Fähigkeit zur Selbstreplikation bekräftigt und zugleich wird ihr ein Index des Lebendigen zugeordnet.

Das Artefakt scheint also über eine irritierende Schöpfungsmächtigkeit zu verfügen, die sich in diesem Fall besonders spektakulär als Fähigkeit zur Selbstreplikation, zur Autopoiesis manifestiert und die artefaktiellen Schöpfungen entschieden und *per definitionem* nicht zu kommt. Die Beunruhigung darüber bewegt sich hier freilich in den Grenzen eines Staunens, einer Verblüffung über das *artificium*, den Kunstgriff, der dies scheinbar ermöglicht, und sie geht weitgehend in der Anstrengung auf, dessen Geheimnis zu enträtseln. Vergleichbare und dabei amüsierte Irritationen dürften Fieldings kühner Gleichung von Lesen und (Er-)Leben und den Ariostschen und Hoffmannschen Figuren gelten, die imstande sein sollen, die Seinsphäre ihrer Schöpfer zu konzipieren und sogar auf deren Dispositionen Einfluß zu nehmen. Indessen kann sich das schlichte Staunen angesichts solcher mehr oder weniger ingenieuser Capricen unter bestimmten Voraussetzungen auch mit grundlegenden gnoseologischen Zweifeln anreichern; wenn sie in größeren Formaten realisiert sind, aber auch durch eine entsprechende Kontextualisierung, können transgressive Figurationen, gerade weil ihre potentiellen Sinngehalte paradox und evasiv sind, fundamentale ästhetische bzw. poetische Ansprüche mit weitreichenden epistemologischen Konnotationen signalisieren.

Zunächst aber einen ersten und vorläufigen Blick auf das *artificium*, also den konstruktiven Trick, der allen hier ins Visier genommenen Transgressionen zugrunde liegt. Dabei lassen gerade die Bilder Magrittes und Eschers unmittelbar sinnfällig werden, was auch für ihre Entsprechungen im Bereich der Literatur gilt: Alle derartigen transgressiven Phänomene mit ihren paradoxen Implikationen setzen interne Ebenendifferenzierungen oder Rahmenbildungen voraus und wären deshalb auch als 'Rahmenbrüche' zu beschreiben; die transgredierten Seinsgrenzen müssen, als Bedingung ihrer Transgredierbarkeit, zuallererst markiert oder dargestellt werden; die zu schleifende Grenze zwischen der Welt und ihrer 'Darstellung' muß selbst Teil einer Darstellung sein: Magrittes gemaltes Meer überflutet ein seinerseits gemaltes Zimmer; Eschers gezeichnete und zugleich zeichnende Hände ragen mit illusionärer Plastizität in einen ebenfalls nur gezeichneten Raum; Fieldings sturzgefährdeter Leser ist ein textinterner Leser und Ariosts von seinen Figuren bevormundeter Autor ist eine fiktive, textinterne *persona* des empirischen Autors. Aufwendiger ist die Rahmenbildung in der Erzählung Cortázars: Der seine Lektüre mit dem Leben bezahlende Leser muß natürlich ein intradiegetischer Leser³ - der Leser des Textes im Text - sein; der Tod eines extradiegetischen Lesers kann zwar wie bei

³ Die Genettsche Terminologie - intradiegetisch, extradiegetisch usw. - wird im folgenden Kapitel näher erläutert.

Fielding angedroht, antizipiert oder beschworen werden, darstellbar ist er hingegen nicht mehr.

Die Suggestivität der Transgression kann dann besonders ausgeprägt sein, wenn die darstellungsinterne rahmende Ebene - also das Simulacrum einer nicht-artefaktiellen Realität - nicht nur schwach markiert ist wie in der Graphik Eschers, sondern mit der umgebenden nicht-artefaktiellen Realität zu verschmelzen, Teil dieser Realität zu sein scheint oder in eine Identitätsrelation mit ihr gestellt wird. Auch dazu zunächst ein Beispiel aus der bildenden Kunst: Die Grabkirche des Ignatius von Loyola in Rom ist aufwendig dekoriert durch ein Deckenfresko von Andrea Pozzo, das die Entrückung des Ordensgründers *in actu* vorstellt. Der Heilige, inmitten einer Gloriole und flankiert von einem entzückten Publikum biblischer Gestalten und allegorischer Personifikationen, entschwebt, dem im Fluchtpunkt der Komposition figurierenden Christus entgegen, in einen Himmel, in den hinein die Kirchendecke selbst sich zu öffnen scheint. Die 'reale', d.h. steinerne und palpable Kirchenarchitektur, ihre Pfeiler, Pilaster, Vorsprünge und Gewölbe, setzt sich, scheinbar fugenlos, in gemalter Architektur fort. Wolken quellen durch das illusionistisch aufgerissene Dach in das Kirchinnere und die Simse und Balkone sind von Putti, Engeln und sonstigem himmlischen Personal, das der Entrückungsprozedur applaudierend beiwohnt, wie von Trapezkünstlern belagert. Zu den Effekten dieser barocken Illusionistik hat sich sehr pointiert Richard Alewyn geäußert:

Auch der gläubigste Kirchenbesucher glaubt ja nicht, daß es wirklich der heilige Ignatius ist, der da oben auf Wolken in die Arme des ewigen Vaters schwebt. Über die Unwirklichkeit des gemalten Vorganges kann der Maler nicht täuschen wollen. Aber über etwas anderes: Auch der ungläubigste Beobachter ist selten imstande, mit voller Sicherheit anzugeben, wo genau die plastische Realität aufhört und das Reich des gemalten Scheins beginnt. / (...) Von dieser Ungewißheit über ihre Grenze geht aber nun eine eigentümliche Beunruhigung aus, die auch den Kern dieser Welt in Mitleidenschaft zieht. Wenn man niemals genau wissen kann, wo die Wirklichkeit endet und die Täuschung beginnt, dann ist überhaupt die Realität der Welt in Frage gestellt.⁴

Bei Alewyn bezieht sich dieser am Beispiel der zeitgenössischen Illusionsmalerei erhobene Befund auf die barocke Weltsicht und wird in der Folge auf das barocke Theater appliziert; man wird diesen Befund aber, in seiner allgemeinsten Formulierung, als möglichen Sinnhorizont für Transgressionen generell in Anschlag bringen können. Im Falle der Deckenfresken von S. Ignazio und generell eines künstlerischen *trompe l'œil* resultiert deren Täuschungspotential aus genuin malerischen Möglichkeiten, die Rahmenbildung als strukturelle Voraussetzung der Transgression zu verschleiern. Die Grenze, die Pozzos Figuren überschreiten, ist nicht fixierbar, sondern nur zu vermuten oder wird allenfalls reflektionsgeleiteter, analytischer Inspektion offenkundig, nicht aber der 'synoptischen' Hingabe, die hier natürlich als angemessene Apperzeptionshaltung gefordert ist. Allerdings setzt die erfolgreiche Täuschung eine geradezu methodische Bereitschaft des Betrachters voraus, sich täuschen zu lassen: Seine Illusion ist nämlich nur dann perfekt, wenn er eine ganz bestimmte, auf dem Bodenmosaik der Kirche markierte Position einnimmt. Ist diese Bedingung erfüllt, mag sich die von Alewyn erwartete "Beunruhigung" einstellen; ich glaube allerdings, daß Alewyns Diagnose noch um einen Aspekt zu ergänzen wäre, nämlich ein Moment der Überwältigung, das - die Meisterschaft des Künstlers vorausgesetzt - etwas mit der schieren Dimension der malerischen und architektonischen Illusionistik zu tun hat, mit ihrer den Betrachter einschließenden Totalität. Die malerische Illusionsbildung profitiert natürlich von ihren spezifischen medialen Möglichkeiten, nämlich eine reale oder fiktive Welt direkt und gegebenenfalls im lebensgroßen oder überlebensgroßen Maßstab abbilden zu können, anstatt sie, wie die narrative Wirklichkeits-

⁴ Alewyn 1989, S. 78f.

nachahmung (oder Wirklichkeitskonstruktion), beschreiben, also in einer abstrakten Zeichenfolge kodieren zu müssen. Im Theater freilich verbinden sich die Möglichkeiten einer unmittelbaren Wirklichkeitsnachahmung, die sich (wie auch die Malerei und die Skulptur) der 'Materialien' der nachgeahmten Wirklichkeit selbst bedienen kann, mit denen rein sprachlicher Wirklichkeitsmimesis; das plurimediale Theater ist damit wohl ein für Transgressionen privilegiertes Medium, und auch deshalb kann sich für Alewyn die kategoriale Vermittlung von barocker Illusionsmalerei und barocker Theaterpraxis ganz zwanglos herstellen (zumindest in der Formel des *theatrum mundi* die Konvertierbarkeit von Welt und Theater schon programmatisch mitgedacht ist). Indessen findet die malerische Dissimulation von Rahmenbildungen als Mittel der Täuschung oder der Verunsicherung über ontologische Hierarchien auch in der Erzählliteratur ihre Entsprechungen. Zu vergleichbaren, wenn auch mittelbareren Effekten kommt es vor allem dann, wenn sich in der textinternen übergeordneten, also 'rahmenden' Ebene (die dann transgressive Relationen zu den von ihr 'gerahmten' Ebenen eingehen kann) die extratextuelle Welt, in den Grenzen des Medialisierungsprozesses, bruchlos fortzusetzen scheint. Das ist dann der Fall, wenn für diese Textebene, die stets die eines berichtenden oder erzählenden Diskurses sein wird, die Gültigkeitskriterien, Obligationen und Diskursmaximen nicht-fiktionaler Textsorten simulatorisch in Anspruch genommen werden: Einerseits durch den rigorosen Ausschluß offensichtlicher Fiktionsindikatoren (außer natürlich dem einen der Transgression selbst), andererseits durch eine gleichsam dokumentarische oder autobiographische Referentialisierbarkeit ihrer Elemente, die vorzugsweise und am suggestivsten durch die Namensidentität von realem Autor, Erzähler und Protagonisten verbürgt sein kann.

Als ein erstes Beispiel sei hier die Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* von Jorge Luis Borges genannt, die ein historisch beglaubigtes Geschehen von globaler Reichweite zu berichten vorgibt, in dessen Verlauf eine (intradiegetische) fiktive, ausschließlich in Texträumen existierende Sekundärwirklichkeit die extratextuelle (d.h. extradiegetische) Welt, in der sie ersonnen und hervorgebracht wurde, als Referenzrealität verdrängt. Die vom Erzähler berichteten Ereignisse beginnen mit dem Eintrag in einem illegalen Nachdruck der *Encyclopaedia Britannica*, der ein Land namens 'Uqbar' vorsieht und beschreibt, dessen topographische und historische Koordinaten gleichermaßen vage wie die Sitten, Gebräuche, religiösen Überzeugungen und epistemologischen Prämissen seiner Bewohner bizarr sind. Umgehend scheint sich der Verdacht zu bestätigen, daß es sich bei diesem Lemma, das sich nur in wenigen apokryphen Exemplaren dieser Enzyklopädie findet, um eine scherzhafte Manipulation, einen frivolen Streich handelt. Indessen vermehren sich in der Folge die der fiktiven Wirklichkeit 'Uqbar' geltenden Texte auf irritierende und wundersame Weise und schwellen ihrerseits zu enzyklopädischen Formaten an. Die "Konkurrenz der Wirklichkeiten"⁵ kompliziert sich dadurch, daß in Uqbar seinerseits die fiktive oder mythische Welt des hochkulturell besiedelten Planeten 'Tlön' konzipiert wurde, die zu Uqbar ein ähnliches Verhältnis unterhält - nämlich das einer hypostasierten Fiktion - wie dieses zur extratextuellen (extradiegetischen) Realität; in letzterer aber erscheinen voluminöse Handbücher, Kompendien und Anthologien, die Einzelaspekte Tlöns, seine Sprache und Literatur, seine nicht-euklidische Geometrie und seine diffizile Paradoxa bevorzugende Logik detailreich beschreiben und tiefgründig kommentieren; auf Tlön, so erfährt man, regiert ein rigoroser Idealismus, der durch pure, wenn auch methodische Imagination Gegenstände zu erzeugen vermag, die ihrerseits zur Selbstreplikation fähig sind. Es erweist sich, daß 'Uqbar-Tlön' das gemeinschaftliche Konstrukt einer im 17. Jahrhundert begründeten und noch fortbestehenden Geheimgesellschaft ist, einer Bruderschaft von Gottesleugnern, die dem Gott, dessen Existenz sie verneint, beweisen will, daß die Sterb-

⁵ Ich übernehme diese Formel von U. Schulz-Buschhaus (Schulz-Buschhaus 1988), bei dem sie auf Pirandello gemünzt ist. Die Enthierarchisierung von Wirklichkeitsebenen in Pirandellos 'Theater auf dem Theater' ist aber der in Borges Erzählung strukturhomolog. Ich komme darauf zurück.

lichen imstande sind, eine vollständige Welt auszuhecken. Aus der Aufdeckung der Konspiration resultiert indessen keine Beruhigung über ihre Effekte. Die zunächst nur elliptisch bezugte Welt 'Uqbar-Tlön' hat vielmehr durch den clandestinen Eifer ganzer Gelehrten-Generationen eine immer größere semantische Dichte gewonnen; schließlich erscheinen erste sichtbare und palpable Objekte unbekannter Materie aus dieser Welt. Die fiktive Wirklichkeit oder das System 'Uqbar-Tlön' beginnt die gültige und bisher für nicht-fiktiv gehaltene Realität zu kolonisieren und tauscht schließlich mit ihr die Plätze. Der Prozeß einer Konvertierung von 'Text' und 'Welt' ist nun nicht einfach als fantastisches Ereignis erzählt, sondern seine prinzipielle Möglichkeit scheint in der spezifischen 'autobiographischen' Modalisierung dieser Erzählung eine Verifikation zu finden. Der (autodiegetische) Chronist dieses Geschehens ist nämlich mit den biographischen Attributen des empirischen Autors Borges ausgestattet: Er verkehrt an authentischen Lokalitäten, die man auch schon aus anderen *Ficciones* Borges', in denen ein Ich-Erzähler namens "Borges" erzählt, kennen mag⁶; er pflegt Umgang mit den Schriftstellerkollegen (Bioy Casares), mit denen auch der reale Borges befreundet war, und er referiert deren in realen Periodika ausgefochtene Kontroversen über das Phänomen 'Uqbar-Tlön'. Zur Simulation der Usancen eines dokumentarischen und autobiographischen Berichts, die dessen Vertrauenswürdigkeit verbürgen sollen, gehört der Einsatz der Fußnote, des Zitats und des Quellennachweises, und auch ein später datiertes Postscriptum geht in das Spiel der Textsortensimulation ein: Tatsächlich vollendet erst dieser, selbst nicht fiktiv, sondern auch real dem ursprünglichen Text hinzugefügte Nachtrag die 'autobiographische' Schließung von Erzähler-Ich und empirischem Autor; er bewirkt dies, indem er, mit der Autorität des Paratextes (also mit der Stimme des realen Autors), den Publikationsort und –zeitpunkt des primären Textes korrekt benennt und ebenso zutreffend geringfügige Modifikationen in der Neuedition dieses Textes signalisiert, zugleich aber die Fiktion fortschreibt und sogar steigert: Nachdem der ursprüngliche und noch nicht redigierte Bericht von der zunächst noch partikulären und lokalen Inversion der Wirklichkeiten handelte, wird im Postscriptum der unterdessen globale und irreversible Sieg des Wirklichkeitsmodells 'Uqbar-Tlön' als allseits geläufiges Faktum mit Resignation verbucht; das Idiom Tlöns wird längst an den Schulen unterrichtet, das Englische, Französische und Spanische sind im Verschwinden begriffen und die kulturellen Zeugnisse und Prozeduren der verdrängten oder entweichenden Weltordnung überleben nur noch in den stoischen Exerzitien weniger nostalgischer Intellektueller.

Die Dissimulation der Rahmenbildung in der barocken Illusionistik, die ein Kontinuum von gemaltem und realem Raum vortäuscht, findet - natürlich in den Grenzen der unterschiedlichen Medialität - in der autobiographischen Schließung, wie sie Borges fantastische Erzählung betreibt, ein erzählliterarisches Pendant. Auch in Borges' Erzählung scheinen sich die 'Linien' der extratextuellen Realität übergangslos im Diskurs des 'Chronisten' fortzusetzen, und Alewyns oben zitierter Befund mag, in gegenstandsadäquater Reformulierung, auch ihr gegenüber seine Gültigkeit behaupten: Auch der gutgläubigste und verführbarste Borges-Leser weiß natürlich, daß das von Borges im Modus einer autobiographischen und den historischen Tatsachen verpflichteten Textsorte berichtete Geschehen, die Substitution des allgemein für gültig gehaltenen Realitätsmodells durch das artefaktielle System 'Uqbar-Tlön', nicht wirklich stattgefunden hat. Oder doch? Und in welchem Umfang? Und ist sie nicht immerhin eine prinzipielle Möglichkeit? Wenn auch die Invertierung der Wirklichkeiten zugunsten 'Uqbar-Tlöns' als kontrafaktisch verbucht werden muß, ist damit über den Umfang der Abweichung von den historischen Tatsachen (oder auch der Annäherung an sie) noch nichts gesagt. Kann nicht diese Invertierung, wenn auch kontrafaktisch, als Chiffre für reale Redefinitionen

⁶ Etwa in "El Aleph", dessen Ich-Erzähler auch "Borges" heißt.

der Wirklichkeit genommen werden, von denen die Moderne so viele erlebt hat und im Begriff ist zu erleben?

Der Effekt einer Beunruhigung oder Verunsicherung über die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit und deren Lokalisierbarkeit, den man für Borges Erzählung ebenso wie für Pozzos Deckenfresko veranschlagen kann, ist natürlich im Falle eines narrativen Textes weniger suggestiv als dies visuellen Medien möglich ist, und schon gar nicht können erzählende Texte auf eine Wirkung schierer Überwältigung bauen. Dafür ist dieser Effekt der Verunsicherung, wenn er den vergleichsweise umständlichen, eine 'diskursive' Sinnerschließung einfordernden Rezeptionsmodus der Lektüre voraussetzt, vielleicht komplexer und nachhaltiger; der vom Leser erzwungene Abgleich der Fantastik des erzählten Geschehens einerseits, der scheinbar beglaubigten Identität von dessen Zeugen, dem Erzähler, mit dem realen Autor andererseits, mag Zweifel an der Konsistenz und Sprachunabhängigkeit von 'Wirklichkeit' und ganz gewiß an der Verlässlichkeit von diskursiven Normen und Regeln (mit denen Borges spielt) induzieren. In jedem Fall wird der Effekt der Verunsicherung greifbar in dem Spielraum der interpretatorischen Optionen und Hypothesenbildungen, Assoziationen und Spekulationen, den er eröffnet.

Mit den zuvor angeführten Beispielen mögen die Konturen eines weitläufigen, sich transmedial, in der Literatur wie in den bildenden Künsten, im Theater ebenso wie im Film manifestierenden Phänomenbereichs als hinreichend markiert gelten. Dieser Phänomenbereich umfaßt ein breites, gleichwohl, wie ich vermute, überschaubares Spektrum an transgressiven Konfigurierungen, die, indem sie die Nivellierung bzw. Invertierung von Seinshierarchien darstellen, suggerieren, nominieren oder präsupponieren, eine Art Verklärung des Artefaktiellen betreiben. Diese 'Verklärung' mag häufig eine bloße virtuose Etüde über die Möglichkeiten des 'Materials' oder Mediums und seiner Beherrschung sein und ihre eigenen Voraussetzungen ironisch bloßstellen; sie kann aber auch Funktion eines ästhetischen, philosophischen oder theologischen Programms sein und in der Affirmation oder Illustration von dessen Postulaten oder Theoremen aufgehen. Man wird schließlich auch erwägen müssen, ob nicht punktuelle, dem jeweiligen Medium 'abgerungene' und seine Möglichkeiten überstrapazierende Transgressionen, statt einer bloßen Funktion, selber der Impuls oder Kristallisationskern derartiger Programmatiken sein können.

Da sich der Phänomenbereich des Transgressiven, wie gesagt, medien- und modusübergreifend manifestiert, könnte er auch interdisziplinär und komparatistisch untersucht werden. Ausgangspunkt und zugleich integrative Ebene einer so perspektivierten Untersuchung wäre das oben bereits identifizierte strukturelle Substrat aller derartigen transgressiven Phänomene: die darstellungsinterne Konstituierung und gleichzeitige Schleifung, Demarkierung oder 'Perforierung' von Rahmungen. Die Metapher des 'Rahmens', die sich selbst als ein begriffliches Passepartout anbietet, könnte einerseits mit entsprechenden Konzepten der Kunstwissenschaft sowie der Theater- und Literaturwissenschaft, namentlich der textwissenschaftlichen Pragmatik, abgeglichen werden: Die metatextuellen Tektoniken des Spiels im Spiel oder der Erzählung in der Erzählung, aber generell jede Staffelung dramatischer oder narrativer Ebenen, ließen sich als - natürlich transgredierbare oder frakturierbare - Rahmenbildungen beschreiben, die immer auch eine Unterscheidung von Text und Nicht-Text implizieren. Andererseits wäre zu prüfen, ob hier auch auf bereits elaborierte Konzepte des Rahmens und Prozeduren von Rahmenanalysen, wie sie die Sozialwissenschaft anbietet, zurückgegriffen werden könnte und Anregungen zu erwarten wären⁷: Die soziologische *frame analysis* will zeigen, daß der Realitätsstatus von Wahrnehmungen und ihre handlungsorientierenden Valenzen in hohem

⁷ Vgl. Goffmann 1977.

Maße von sozialen und kulturellen Rahmenbildungen abhängen; wenn Rahmungen einerseits Alltagserfahrung organisieren und, wie es heißt, separierten Sinnbezirken den "Wirklichkeitsakzent" erteilen⁸, kann andererseits das Mißverstehen, die Nichtbeachtung oder einseitige Kündigung von derartigen Rahmen schwerwiegende Störungen der Kommunikation und Interaktion zur Folge haben und soziale Turbulenzen induzieren. Da die einschlägige sozialwissenschaftliche Theoriebildung ihrerseits auf Strukturmodelle theatralischer Kommunikation und Interaktion recurriert⁹, scheinen die methodischen Voraussetzungen einer Übertragbarkeit der soziologischen Kategorien auf z.B. literaturwissenschaftliche Fragestellungen prinzipiell günstig zu sein.

Schließlich wären hier vielleicht Ergebnisse der Paradoxieforschung fruchtbar zu machen, in deren Kontext sich die Kategorie des Rahmens (oder analoge Begriffe, die auf eine hierarchische Staffelung von Referenzebenen zielen) ebenfalls aufzudrängen scheint: Unter dieser Perspektive sind systeminterne Hierarchisierungen oder Rahmenbildungen die notwendige, ihre Transgredierung oder Rekursion aber die hinreichende Bedingung aussagenlogischer Paradoxalität.¹⁰ Nachdem dieser Komplex zuerst von Hofstadters *Gödel, Escher, Bach* populär gemacht und reichhaltig illustriert wurde¹¹, ist er in jüngerer Zeit, vor allem unter systemtheoretischen und kognitionswissenschaftlichen Auspizien, vermehrt Gegenstand kulturwissenschaftlicher und gerade auch literaturwissenschaftlicher Theoriebildung geworden, wovon im deutschsprachigen Raum nicht zuletzt zwei dickleibige Sammelbände Zeugnis ablegen.¹² Was die einschlägigen literaturwissenschaftlichen Bemühungen anbelangt, scheint der Aufwand an - überdies zumeist von den entsprechenden Fachdisziplinen geborgtem - theoretischem Scharfsinn durch ihre Erträge, die sich auch mit genuin literaturwissenschaftlichen Analyseinstrumentarien hätten gewinnen lassen, selten gerechtfertigt. Ich fühle mich aber vor allem deshalb entbunden, auf diese Beiträge näher einzugehen, weil sie Phänomene des Transgressiven höchsten beiläufig, als Epiphänomene von Selbstreferentialität und entsprechend undifferenziert behandeln, und nicht, wie es hier intendiert ist, als ein eigener, methodisch zu konstituierender Objektbereich; der besondere, im folgenden noch näher zu umreißende Typus von Transgression, auf den ich hier fokussieren werde, spielt in diesen Arbeiten überhaupt keine Rolle.

Ein entsprechend ausgerichtetes Unternehmen, dessen mögliche Theorieingredienzen zuvor angedeutet wurden, würde also von Rahmenbildungsprozessen als Organisationsform sowohl sozialer wie ästhetischer und kognitiver Erfahrung ausgehen; es fokussierte dabei aber gerade auf Frakturierungen derartiger Rahmen als - und sei es spielerischen oder tentativen - Suspensionen von logischen Wahrheitswerten und Redistributionen von Wirklichkeitsindices. Ein

⁸ Vgl. ebd. S. 12.

⁹ Vgl. ebd., S. 143-175.

¹⁰ Vgl. etwa Esposito 1991, S. 37: "In den Begriffen der Systemtheorie lässt sich formulieren, daß ein Paradox immer dann auftaucht, wenn die Unterscheidung 'System/Umwelt' im Inneren eines Systems erscheint, wodurch die Umwelt - die per Definition 'außerhalb' des Systems liegt - nun zugleich 'außerhalb' und 'innerhalb' des Systems erscheint." Vgl. ferner Dinkelsbühler 1991 ("Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox") sowie Bateson 1981. Batesons Überlegungen, die anthropologische, psychologische und paradoxologische Aspekte integrieren, liegen wiederum dem Rahmenbegriff Goffmanns zugrunde. Vgl. Goffmann 1977, S. 15.

¹¹ Hofstadter spricht von "Seltsamen Schleifen": "Dieses Phänomen tritt immer dann ein, wenn wir uns durch die Stufen eines hierarchischen Systems nach oben (oder nach unten) bewegen und uns dann unerwartet wieder genau an unserem Ausgangspunkt befinden." (Hofstadter 1985, S. 12.) Hofstadter illustriert dieses seines Erachtens ubiquitäre Phänomen paradoxaler Rekursivität u.a. mit Bildern Eschers und Magrittes und findet seine Formel in dem Theorem Gödels, daß sich die Widerspruchsfreiheit eines logischen Systems nicht mit den Mitteln dieses Systems beweisen läßt.

¹² Vgl. Gumbrecht/Pfeiffer 1991 und Geyer/Hagenbüchle 1992. Der wohl ambitionierteste Beitrag, der die hier kursorisch aufgerufenen Theoriebausteine zu integrieren versucht, ist Schwanitz' *Systemtheorie und Literatur* (Schwanitz 1990).

solches interdisziplinäres Unternehmen ließe Einsichten erwarten sowohl über strukturelle Homologien wie auch über intra- und transepochale Interdependenzen und Transaktionen zwischen verschiedenen Systemen, die Transgressionen oder Rekursionen realisieren, also etwa denen des Theaters und der bildenden Kunst, des Theaters und der Narrativik oder der Narrativik und der bildenden Kunst.

Natürlich sind Systemvergleiche unter einer solchen Perspektive gelegentlich schon vorgenommen worden, aber immer nur punktuell, anderen Gesichtspunkten subordiniert und ohne den Anspruch einer integrativen Theoriebildung zu erheben oder einem solchem Anspruch gerecht zu werden. Als Beispiel sei hier die bereits zitierte Untersuchung Richard Alewyns genannt, die barocke Illusionsmalerei und barockes *theatrum mundi* in Beziehung setzt, und beides dem Diagramm einer Festkultur, einer inszenierten Lebenswelt einschreibt, die Sein und Schein, Realität und Spiel amalgamieren läßt. Zu nennen wäre hier auch Gustav René Hockes zweiteilige, materialreiche Studie zum Manierismus in der Kunst und in der Literatur, in deren thematischen Einzugsbereich die hier avisierten Phänomene des Transgressiven zum Teil gehören, die aber zu kasuistisch und zu unanalytisch verfährt, um diese Phänomene von anderen Formen des "Irregulären" unterscheiden zu können.¹³

Die vorliegende Untersuchung ist freilich in ihrem Anspruch sehr viel bescheidener und kann äußerstenfalls als Vorstudie zu einem derartigen interdisziplinären Projekt gelten; zum einen will sie zu dessen prospektiven theoretischen Apparat einige kategoriale Klärungen beisteuern, die im wesentlichen aus der Analyse eines relativ breiten, wenn auch ausschließlich literarischen Materials gewonnen werden und die auf jene zuvor angedeuteten Theoriehorizonte höchstens fallweise zurückgreifen; zum anderen faßt sie einen spezifischen Fall diachroner Systembildung transgressiver Phänomene im Bereich der erzählenden Literatur ins Auge. Damit unterliegt diese Untersuchung einer ganzen Reihe von Einschränkungen des zuvor umrissenen Objektbereichs: Vor allem beschränkt sie sich im folgenden strikt auf Transgressionen im Bereich der fiktionalen Literatur. Hier wiederum scheiden - von einigen unvermeidlichen Exkursen abgesehen - Transgressionen auf dem Feld der dramatischen Literatur aus. Aber auch in der Narrativik konzentriert sie sich auf einen, freilich relevanten und recht umfangreichen Teilbereich, einen speziellen Typus transgressiver Relationierung narrativer Ebenen. Ich glaube, daß sich im Falle erzählerischer Transgressionen (aber dasselbe gilt, *mutatis mutandis*, auch für dramatische Transgressionen, jedenfalls soweit sie textgestützt sind) grundsätzlich zwei Typen unterscheiden lassen, die sich jeweils in ein größeres Spektrum von Subtypen auffächern. Der erste Typus kann durch die eingangs gegebenen Beispiele Fieldings, Hoffmanns und Ariosts als repräsentiert gelten, der zweite durch den Text von Borges. Auch intuitiv ist klar, daß sowohl die Rahmenbildung als auch die Transgression auf einer jeweils anderen Strukturierungsebene des Textes zu situieren sind oder daß der erste Typus von Transgression anders 'funktioniert' als der zweite; beide unterscheidet ein Aspekt des Performativen, den der erste Typus, indem er für erzählende und erzählte Welt dieselbe Deixis beansprucht, aufweist, der zweite hingegen nicht. Der Unterschied soll im Laufe dieser Untersuchung genau herausgearbeitet werden. Mein zentraler Gegenstand ist nun aber der 'performative' (oder besser: pseudo-performative) Typus. Da sich indessen beide Typen u.U. zum Verwechseln ähnlich sehen können und auch oft als strukturäquivalent behandelt werden und da sie vor allem 'fusionieren' und dann synergistische Effekte entfalten können - ein Beispiel dafür wäre die Erzählung Cortázers - wird es unumgänglich sein, auch den zweiten Typ, zum Zweck genauer kategorialer Abgrenzung, etwas näher zu beschreiben.

¹³ Vgl. Hocke 1957 und Hocke 1959.

Jenen ersten Typus von Transgressionen bezeichne ich als Metalepse. Ich übernehme diesen Begriff von Gérard Genette, der ihn in seinem *Discours du récit* in die narratologische Systematik eingeführt hat, wo er eine Leerstelle ausfüllte, denn wenn ich recht sehe, hat die damit benannte Figur zuvor eine sowohl namenlose als auch kaum beachtete Existenz in der Erzählforschung und erst recht in der systematischen Erzähltheorie geführt. Genette bezieht diesen Terminus seinerseits, in sehr freier Reformulierung, aus der Rhetorik; ich wiederum definiere ihn, ohne etwa auf seine originäre rhetorische Bedeutung zu bestehen, die m.E. keine transgressiven Phänomene benennt, restriktiver als Genette und damit, wie ich glaube, präziser: Während Genette wohl beide von mir unterschiedenen Typen von Transgressivität unter den Begriff Metalepse subsumierte, reserviere ich ihn für den einen von beiden.

Dem solchermaßen eingeschränkten Gegenstandsbereich nähere ich mich in mehreren Anläufen: systematisch, historisch und schließlich mit einer exemplarischen Einzeltextanalyse. Zunächst (Kap.2) erläutere ich Genettes Begriff der Metalepse; ich diskutiere Anwendbarkeit, Implikationen sowie die rhetorische 'Vorgeschichte' des Konzepts und referiere seine insgesamt spärliche Rezeption und Fortschreibung in der Erzählforschung.

Das daran anschließende Kapitel (Kap.3) ist das weitaus umfangreichste und will als der zentrale Teil der vorliegenden Untersuchung verstanden werden. In diesem Kapitel versuche ich, den Phänomenbereich metaleptischer Transgressionen als System zu beschreiben und seine Genese als einen Prozeß der Systembildung, der zwar diskontinuierlich verläuft, aber seinen fixierbaren Anfang in der mittelalterlichen Epik haben dürfte. Mein wichtigster Referenztext ist zunächst Ariosts *Orlando Furioso*, an dem sich das Spektrum metaleptischer Transgressivität beinahe schon in seiner ganzen Variantenvielfalt dokumentieren und systematisieren läßt. Anschließend verfolge ich die Proliferation metaleptischer Spielarten, die sowohl die spezifischen Semantisierungen als auch das Format, also die syntagmatische Reichweite der Transgressionen betrifft, an einem größeren Korpus von Erzähltexten, das von Fielding bis Calvino reicht. Es versteht sich, daß dieses Korpus nicht auf Vollständigkeit zielen kann, es dürfte aber hinreichend repräsentativ sein, um einige generelle Schlussfolgerungen zu gestatten. Da ich vor allem an der Frage der Herausbildung eines Repertoires metaleptischer Erzählweisen interessiert bin, liegt der Schwerpunkt der Untersuchung aber auf frühneuzeitlichen Texten und solchen des 18. und 19. Jahrhunderts. Die relativ wenigen von mir berücksichtigten Texte der 'klassischen' Moderne sowie Calvins *Cavaliere inesistente* (auf den ich ausführlich eingehe) markieren in dieser Perspektive den äußersten Gegenwartshorizont der hier ins Auge gefassten Transformationen. Völlig außer Acht lasse ich den *nouveau roman* (wenn man einmal von Roubauds *La Belle Hortense* und Fowles *The French Lieutenant's Woman* absieht, die beide bereits einen spielerischen und zitativen Umgang mit den Verfahren des *nouveau roman* pflegen) und postmoderne Erzähltexte, in denen die hier untersuchten Erzählweisen zu teilweise systematischem Einsatz kommen.¹⁴ Diese Nichtberücksichtigung hat natürlich auch arbeits- und darstellungsökonomische Gründe; vor allem aber wären unter einer entwicklungsgeschichtlichen Perspektive, die ihren Fluchtpunkt in der mittelalterlichen Epik sucht und die vor allem an der Genese und frühen Ausdifferenzierung metaleptischer Erzählweisen interessiert ist, von einer systematischen Einbeziehung moderner und postmoderner Erzählliteratur keine zusätzlichen Aufschlüsse mehr zu erwarten.

Nachdem einiges Material gesichtet und analysiert worden ist, soll schließlich die zuvor bereits getroffene Unterscheidung von metaleptischen und nicht-metaleptischen Transgressio-

¹⁴ Zuletzt etwa in Robbe-Grillet's *La Reprise*. Die in der vorliegenden Untersuchung als 'Metalepsen' verbuchten Erzählweisen werden hinsichtlich des *nouveau roman* (sowie neuerer italienischer Erzähltexte) eingehend untersucht in Hempfer 1999. Hempfer spricht von "(Pseudo-) Performativem Erzählen", worin ich ihm hier folge.

nen vertieft und an einigen wenigen Texten, die nicht-metaleptische Transgressionen realisieren, erprobt werden. Das Kapitel endet mit einer Zusammenfassung und Pointierung der zuvor eng am literarischen Material entfalteten These zur Genese metaleptischen Erzählens und einer ausführlichen Diskussion der Probleme und Perspektiven dieser These.

Während es in diesem Kapitel vor allem um strukturelle Aspekte metaleptischer Transgressionen geht und allenfalls um deren *p o t e n t i e l l e* Funktionen oder Funktionsspielräume, soll im abschließenden Kapitel (Kap.4) in einer ausführlicheren Textinterpretation gezeigt werden, welche erzählpoetischen und eventuell weitergehenden Valenzen Metalepsen in ihrem konkreten Kontext haben können. Gegenstand dieser Interpretation ist der *Orlando Furioso*, der im vorausgehenden Kapitel bereits als das wichtigste Repertoire metaleptischer Varianten herangezogen wurde. Ich möchte gegenüber einer vorherrschenden Auffassung die These plausibel machen, daß Ariosts zahlreiche und immer wieder variierte Transgressionen keine isolierten erzählerischen Extravaganzen, lokale fiktionsironische Sensationen in der Syntagmatik des Textes sind, sondern gleichsam die kleinsten Einheiten einer Isotopiebildung, die die scheinbar bizarre und paradoxe Logik metaleptischer *histoire*-Konstituierung auf verschiedenen textuellen Strukturierungsebenen und mit unterschiedlichen diskursiven Registern durchspielt und schließlich als Programm dichterischer Geschichtsmächtigkeit greifbar werden läßt.